

Настоящото издание е вариант на докторска дисертация по Културна антропология в катедра „Теория и история на културата“, Философски факултет на Софийския университет „Св. Кирил и Методи““, защитена през януари 2012 година.

Благодарности към:

научния ми ръководител проф. Ивайло Дичев, за търпението и напътствията; доц. Александър Късов, за безценните предварителни коментари и препоръки по текста; на доц. Даниела Колева за коментарите по време на вътрешната защита на катедрата; на рецензентите проф. Ирина Генова, проф. Светослав Кокалов, проф. Боян Манчев; на Яра Бубнова за това, че ме подкрепи и амбицира текстът да се публикува; на Кирил Прашков за съветите при подготовката и форматирането на книгата.

Благодарности към всички художници, които дадоха съгласието си за публикуване на документацията от техни проекти: Ханс Бернхард и lizvix (Ubertomorgen), Херман Жийгнер, Правдолюб Иванов, Даниела Костова, Броди Кондън, Гутри Лонерган, Майкъл Мандибере, Ева и Франко Матес (0100101110101101.org), Иван Мудов, Джон Рафтан, Каалин Серапионов.

Авторът

Съдържание

Увод	9
Списък на приложените произведения	16
Приложение	17
I Въведение в проблема	33
Изходни позиции	35
Някои уточнения	36
II Аура и серийно възпроизводство	43
Аура и автентичност	45
Населената пропаст между оригинал и копие	54
Произведението и тялото на автора	59
Авторът като функция и институция	64
Произведението и собствеността	68
III Художествената аура в условията на конвергенция на медиите	77
Мястото на произведението на изкуството: от фиксацията в ритуала до отворените канали на масова комуникация	79
Произведението и медията: хибридизация на критериите за класификация. Естетика на постмедията	86
Класификацията в криза	86
Имплозията на материал и техника в дигиталното	89
Постмедийна естетика	93
Произведението и масите	98
IV Художествени практики и техно медии	105
Автономия на света на изкуството	107

Инфилтрации	109
Интервенции	109
Тактически медии	116
Трансформация отвътре	123
Релокация	127
.....	127
V Творчество в мрежата: всеки е творец	131
Съдържание, генерирано от потребителите?	135
Култура на ремикса	139
Изкуство на апроприацията	141
Колаж, монтаж, семплиране, ремикс	144
Магически трансформации на незаконно родените образи в мрежата	148
Режими на репродуциране на аура. Режими на контролиране на достъпа	153
Как институциите на изкуството реагират на творчеството в мрежата?	158
<i>YouTube Play: Биенале на креативното видео</i>	159
Заклучение	163
Библиография	171
Summary	184
За автора / About the Author	191

Увод

Настоящата книга разглежда трансформацията на произвеждането на изкуството и връзката между *оригинал* и *копие* в културата на новите медии — култура, която е мрежова като структура, глобална като мащаби на разпространение, дигитална по форма на производство и представяне. Фокусът е върху полето на визуалните изкуства, като на места се привеждат примери от различни други области на изкуството, необходими за сравнителен анализ. Но изложението няма амбицията да обхваща цялостно полето на изкуството във всички негови форми на проявление. Това не само далеч би надхвърлило опита и познанията на автора, но и би внесло в изложението сложните взаимоотношения между произведение и материалност в музиката, театъра, литературата и т.н., което носи риска от разпиляване на наблюденията и загуба на фокус в изследването. След това важно първоначално уточнение, трябва да направим и уговорката, че на всички места в текста, където се използват самостоятелно понятия като *оригинал*, *произведение*, *изкуство*, *автор* без съпътстващи пояснения, става дума за позоваване на тези категории в полето на визуалните изкуства.

Защо копие? Защо оригиналът?

1. Понятието за *оригинал* и неговите взаимоотношения в йерархията от различни типове копия във визуалните изкуства е свързано с въпроса за материалността на произведението. В условията на нематериална, информационна икономика, проблемът за *оригинала* (материалния носител) и мрежата от копия (процфтяващото множение на обекти в комуникационните канали, които отвъд себе си не реферират към никакъв произход в реалността) възвръща своята актуалност. Този въпрос стои с различна сила в различните форми на изкуството. В литературата материалният носител не е от значение за социализирането на произведението. Литературният *оригинал* има идеална форма, която не страда от разпространението на копия, а точно обратното – престижът на *оригинала* расте с увеличаването на тиража. В изпълнителските изкуства материалният носител е композиция от предписания на автора, които се интерпретират при всяко изпълнение на произведението, докато в архитектурата материализацията е вписана само и единствено в своя контекст. Във визуалните изкуства с появата на кавалетните форми въпросът за материалността се усложнява от еволюцията както на техниките за художествено производство, така и на отношението към формата и разбирането за това що е изкуство. Тази еволюция не представлява линейна прогресия и не съвпада с модерната идеология на прогреса. Развитието и демократизацията на технологиите не води до по-добри автори и до по-демократични художествени практики. Отношението между изкуство и технологии е диалектика с много сложна структура. Макар ранните авангарди от началото на XX в. да питаят силен афинитет към новото и да апелират към тотално скъсване с традицията, постмодерният обрат и съвременната глобална сцена на визуалните изкуства показват сложни и нееднозначни взаимоотношения между старо и ново, между материалност, технология и идея.

2. Настоящото развитие на Интернет и технологиите, стоящи зад него, стимулират по безпрецедентен до момента начин

мултиплицирането на образи. Йерархиите между *оригинала* и *копията* биват стопени от идеологията, която движи комуникациите и за която нещата, подлежащи на обмен, са просто *съдържание* — тяхната специфика е оставена настрана. Според тези теории и практики съществува една единица *съдържание* и множество канали, техники и протоколи на обмен. Това развитие на комуникациите води до културен обрат, който променя изцяло човешкия опит. Съвременната култура настоява на принципите за видимост и прозрачност, същностни за функционирането на глобалните комуникационни потоци. Днес сме свидетели на безпрецедентни по своите мащаби творчество и обмен на културни обекти в мрежата. При този обмен понятия като *автор* и *произведение* нямат особена тежест. Резултатът е една растяща популация от *дивни* образи, които притежават виталността и субверсивността да подкопават властта на авторитетите — политически, медийни, културни. Същевременно обаче тези *дивни* образи са в перфектен синхрон с идеологията на новата икономика, в гъното на която е положен моделът на мрежата. Ефектите от повсеместното проникване на новите визуални и комуникационни медии, отношенията с наследството на авангардите във визуалните изкуства, стремежът за разрушаване на границите между автор и публика, между обект и субект, между висока и ниска култура, между изкуство и живот — всички тези турбулентни взаимодействия намирам за особено интересни за проследяване.

3. Глобалната мрежова култура прави възможно съвместното съществуване на стари режими за охраняване на оригинали при строга система на консервация и реставрация, представяне и разпространение от една страна, и съвсем нови режими на отворения достъп, на свободно разпространение на културни артефакти в мрежата. Битките около регулациите на авторските права и интелектуалната собственост са показателни за напрежението между една технология, конструирана през XIX в. в Европа и Северна Америка с цел да защити и стимулира разпространението на културни блага и иновации в науката и технологиите, и новите условия, в които тази технология се превръща в пречка за достъпа до това знание.

Интересът ми към тази проблематика е продукиран от практиката ми на художник, занимаващ се с движещия се образ. Като под-клас в полето на визуалните изкуства, тази специфична практика бива нееднократно преименувана и презгруппирана в различни класификационни подредби на изкуството от втората половина на XX в. — в зависимост от акцента, поставян от класификатора и от фазата на развитие на технологиите за производство на образи (експериментално кино, видео арт, електронни изкуства, нови медийни изкуства и т.н.). Да практикуваш този вид художествена дисциплина в България означава постоянен диалог и преговаряне на територии — с мейн-стрийм киното, с класическите форми на изобразително изкуство, с развитието на технологичните формати, с конвенциите на институциите за представяне на изкуство, с навиците на публиките и ценителите. Това означава сложна навигация в хибридни пространства, всяко от които заявява своите основания в различни традиции, гържи на произхода си и често маскира заг професионалните си принципи идеологически операции от различно естество.

Влизането ми в ролята на изследовател на полето, в което съм едновременно и заинтересован участник, рискува да понесе различни обвинения. Популярна е тезата, че всеки трябва да се фокусира в областта на собствената си експертиза и да не се намесва в чужди за неговото познание територии (или казано по друг начин — художниците да си се занимават с образите и да оставят тяхната интерпретация на теоретичите). В отговор на това бих могъл единствено да посоча поредицата от примери на значими съвременни художници, които познаваме и като брилянтни теоретици на изкуството: например Дан Греъм, Марта Рослер, Хито Щейерл и още много други. Изброявам тези имена не за да съизмервам моята работа с тяхната, а ги посочвам единствено като примери за възможността на такава двойна позиция — художник-теоретик. Предимството на тази двойна позиция на активен участник в полето на анализ, е познаването на онези незабележими за външния поглед прагматични, технически, лично изпитани страни на практиката като ежедневие — именно те правят анализа на тази практика вкоренен в конкретната материал-

ност и в конкретния контекст на персоналния опит. Както Роберт Стор твърди в едно свое интервю:

[Полетата на] изкуството и теорията никога не са били близо едно до друго. Съществуват художници, които четат теория сериозно, но техният брой не е голям, [... докато] много от професионално заетите с теория не желаят да признаят, че процесът на правене на изкуство е фундаментално различен от процеса на писане на теория.

(Stoilas 2009)

Това е добре известната дихотомия, която подобна двойна позиция има потенциала да преодолее. Когато даден писател на романи например, реши да включи в сюжета си герой от полето на изкуството, той предприема проучване, изучава детайлите на прагматиката на полето, за да се вживее в „кожата“ на героя си и да придобие материална плътност на разказа си. Подобна като че ли, е и позицията на теоретика на изкуството. Може да се каже, че изложението, което следва, има по-скоро връзка с мемоарната литература. Когато говоря за софтуерни и хардуерни стандарти и протоколи, за конвенции в полето на изкуството и как те моделират логиката на социализацията на произведението на изкуството, аз се позовавам на собствения си опит на художник, обърнат към технологиите за производство на образи — не само като поле на рефлексия, но и като производствена среда.

Следващото класическо обвинение би било в пристрастност към наблюдаваните процеси. Въпреки че не мога да отрека присъствието в текста на лична позиция и принадлежност към определена теоретична традиция, стремил съм се да удовлетвори собствените си питання по отношение на начините на функциониране на съвременното изкуство без да привнасям към тези любопитство и рефлексия личните си предпочитания и вкусове на художник. В своя защита бих могъл още да добавя, че подобна изходна позиция има потенциала да предложи перспектива, различна от наложените социологически и естетически разбирания за изкуство, които го разглеждат от позицията на публиката. В случая предлагам да погледнем на произведението от позицията на автора/производител и геометрията от отношения между фигурата на производителя и техно-медиите, завладели света на производство на образи.

Особеността на предлагания анализ е, че поставя в сравнителна перспектива постановките на изследванията на технологиите и погледа към технологиите от позицията на теорията на изкуството, контекстуализирани с много примери от собствени наблюдения

от първа ръка и личен опит. Тези наблюдения и опит са на художник от Източна Европа, стартирал професионалната си практика в средата на 1990-те с диплома на живописец, но с фокус в работата си върху движещия се образ. Тези параметри — географска обособеност, времева рамка, дисциплинарна ориентация — задават особения характер на поставените в изложението въпроси. Художник от Източна Европа през 1990-те означаваше (а и все още носи такива конотации) незабавна асоциация с наследството на социалистическия реализъм и екзотиката на преоткритите от културния център периферии на нова Европа. За мен, като дипломиран от Националната художествена академия живописец, активната работа в полето на съвременното изкуство през 1990-те означаваше предимно отново и отново „откриване на топлата вода“ — на една пропусната (поради факта, че такава не се преподаваше в България) история на изкуството от края на Втората световна война до настоящия момент, откриването на една глобална сцена на изкуството (или по-точно на множество сцени, свързани по сложен и често непрозрачен начин в глобалното пространство), откриването на разроилите се течения, медии, практики и подходи в съвременното изкуство — всички те със своите специфики и отклонения между теоретичната база, конвенциите на функциониране и реализация. Тази конкретна позиция на пишещия неизбежно прозира в изложението — скоковете в мисълта, по начало характерни за мисленето на художника; склонността към недоизказаност според презумпцията, че не всичко в дадено описание е необходимо да получи експлицитен израз; картографирането на различни по време събития в обща пространствена рамка.